Litanies de Jehan Alain

À la découverte de l'orgue

CD inclus

baccalauréat musique

scérén [CNDP]

Litanies de Jehan Alain

À la découverte de l'orgue



Dossier réalisé par Yves Audard et Dominique Mercier

baccalauréat musique

Centre national de documentation pédagogique



Remerciements :
Marie-Claire Alain, pour l'aimable autorisation d'utiliser son enregistrement ; Vincent Warnier, titulaire du grand orgue de Saint-Étienne-du-Mont, pour avoir aimablement mis son orgue à notre disposition et pour l'assistance fournie à Yves Audard pendant l'enregistrement des pistes audio du CD ; Aurélie Decourt ; Marie-Odile Dupont ; Hélène Jarry-Perronaz ; Michelle Leclerc ; Michel Tissier.

Couverture :
Tuyaux de l'orgue de l'église Saint-Louis-en-l'Île.
© Alain Pinorges/CIRIC.

4e de couverture :
Jehan Alain (1911-1940).
© Avec la gracieuse autorisation de la famille Alain.

Page de titre :
Mains de l'organiste Louis Vierne (1870-1937) sur le clavier de l'orgue de Notre-Dame de Paris.
© Limot/Rue des archives.

Page 2 (ci-contre) :
Tuyaux de l'orgue de l'église Saint-Louis-en-l'Île (détail).
© Alain Pinorges/CIRIC.

Pages 14-15 :
Partitions reproduites avec l'aimable autorisation des éditions musicales Alphonse Leduc.

Pilotage et coordination :
Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale, doyen du groupe des enseignements artistiques ;
Virginie Gohin, direction générale de l'Enseignement scolaire, bureau des programmes de l'enseignement ;
Henri de Rohan-Csermak, expert, conseiller musique au département Art et culture au CNDP ;
Frédérique Lorenceau, DAE, CNDP.
Suivi éditorial :
Corinne Paradas.
Suivi de collection :
Christianne Berthet.
Secrétariat d'édition :
Nicolas Gouny.
Maquette et mise en page :
Jacques Zahles, HEXA Graphic.
Atelier graphique du CNDP.

ISBN : 978-2-240-02559-3
ISSN : *en cours*

Sommaire

Sommaire des encadrés



Orgue. Tapisserie de *La Dame à la licorne*, xve siècle. Paris, musée national de l'Hôtel de Cluny.

Avant-propos

Si l'orgue est le plus complexe des instruments de musique, c'est aussi le plus mystérieux. Souvent inaccessible, situé le plus fréquemment sur une tribune dans un édifice religieux, plus rarement dans une salle de concert, l'orgue se fait entendre sans que l'on puisse aisément voir l'organiste dans son activité d'interprète ou d'improvisateur. Sa grandeur et ses sonorités subjuguent, sa puissance en impose, mais il manque, pour l'auditeur non initié, tout ce que le geste musical explique du déroulement de la musique que l'on entend. Et même quand l'œil peut enfin observer l'instrumentiste en action, la complexité du jeu de l'interprète, le nombre des claviers, l'abondance des « commandes de pilotage » fascinent à un point tel que l'on en oublie alors d'écouter la musique. Il y a donc, afin de pouvoir apprécier en amateur éclairé une œuvre d'orgue, en concert ou sur disque, un minimum de connaissances à acquérir pour mieux comprendre et mieux entendre, repérer et apprécier convenablement la diversité des timbres, des plans sonores, des moyens polyphoniques. L'orgue fut de tout temps un instrument apprécié des plus grands compositeurs : Bach, bien évidemment, est considéré comme le plus important par la quantité et la qualité des œuvres, mais Mozart était aussi un organiste virtuose et un improvisateur admiré bien que son esthétique puisse, dans un premier temps, sembler éloignée des capacités de l'orgue en matière de nuances ou de dynamique. N'écrit-il pas le 17 octobre 1777 à son père : « L'orgue est à mes yeux et à mes oreilles le roi des instruments » ? Après lui, Brahms, Liszt, Messiaen (entre autres) consacreront de nombreuses œuvres de premier ordre à ce fabuleux instrument.

Comment découvrir l'orgue ? Quelle œuvre peut-elle le mieux le révéler au profane ? Les *Litanies* de Jehan Alain offrent au néophyte un accès privilégié : œuvre séduisante par sa force, son élan, sa modernité rythmique et harmonique, la progression de son langage qui, apparemment éloigné des artifices complexes d'une musique d'orgue aux contrepoints sévères, conserve le jaillissement spontané de l'improvisation ; œuvre animée par une pensée en éveil, cherchant une réponse à des questions essentielles, en quête d'une spiritualité élevée ; œuvre de jeunesse dépoussiérant un orgue trop souvent apparenté à une musique morne et austère, ce qui serait aux antipodes du tempérament de Jehan Alain. Avec les *Litanies*, il nous révèle ce que l'orgue a de plus séduisant, d'attractif, de passionnant et de résolument moderne. Partant de cette première découverte positive, il sera plus aisé d'explorer par la suite les répertoires anciens et modernes de l'orgue ainsi que ceux d'autres compositeurs contemporains de Jehan ou encore de s'intéresser aux œuvres inscrites dans l'actualité de notre temps.

Cet essai souhaite, parallèlement à l'étude des *Litanies* et à la découverte du compositeur, donner les clés indispensables pour se familiariser avec la « machine orgue », ainsi que des repères sur l'histoire de l'instrument et ses évolutions esthétiques. Le CD-DVD présente l'interprétation des *Litanies* par Marie-Claire Alain, les exemples thématiques joués à l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont, ainsi que des exemples de registration.

On peut souhaiter que, par l'opportunité de cette œuvre, inscrite au programme du baccalauréat, les lycéens puissent mieux apprécier le patrimoine de proximité, souvent ignoré, que représentent les orgues et prendre part à la vie musicale qui se développe autour d'instruments prestigieux ou plus modestes.

Yves Audard,
IA-IPR d'éducation musicale.

Une **famille** de **musiciens**

Jehan Alain est tombé tout petit dans la « potion organistique ». En effet, la famille Alain, particulièrement musicienne, a développé une passion pour l'orgue qui débute avec le père, Albert Alain (1880-1971). Celui-ci fut l'élève d'organistes prestigieux : d'abord Félix-Alexandre Guilmant (1837-1911), professeur de Marcel Dupré[1] qui enseigna à son tour l'orgue à Jehan, Gabriel Fauré (1845-1924), organiste titulaire de la Madeleine, et Louis Vierne (1870-1937), un des organistes marquants de Notre-Dame de Paris. Comment, après avoir été élève de ces maîtres, ne pas insuffler une passion dévorante pour l'orgue à son entourage ? Organiste titulaire à Saint-Germain-en-Laye dès 1924, Albert Alain fut également passionné de facture d'orgue puisqu'il construisit un orgue dans le salon familial ; c'est pour cet instrument que le jeune Jehan compose ses premières œuvres. Cet orgue est aujourd'hui à Romain Môtiers, en Suisse.

Des quatre enfants, Jehan (prononcer Jean), né en 1911, était l'aîné. Marie-Odile (1914-1937), sa première sœur, était pianiste et organiste. Elle aimait chanter et sa voix de soprano inspira à Jehan la *Vocalise dorienne* devenue *Ave Maria*. Elle disparut dans un accident de montagne le 3 septembre 1937. Jehan en fut très affecté et les *Litanies*, composées avant le drame, se font l'écho, par le texte en exergue, de la recherche spirituelle du jeune homme sous le coup de ce deuil. Olivier (1918-1994) se consacra également à la musique. Élève de Tony Aubin[2] (1907-1981) et d'Olivier Messiaen (1908-1992), compositeur, inspecteur général de la musique au ministère de la Culture, il fut le directeur fondateur du Conservatoire national de Région de Paris. Remarquable pianiste de musique de chambre, ses écrits sont également très appréciés : des articles musicaux dans *Le Figaro*, des ouvrages collectifs dont *Le Langage musical de Schönberg à nos jours*[3], des ouvrages sur Bach et la publication des *14 Canons sur la basse Goldberg* de Bach. Il composa un oratorio *Chant funèbre sur les morts en montagne*. Il fut aussi peintre et romancier. Marie-Claire, née en 1926, est devenue l'organiste de renommée internationale que l'on connaît. Elle a consacré à l'œuvre de Jehan beaucoup de son affection pour son frère et tout son immense talent, diffusant et enregistrant l'intégrale de son œuvre pour orgue. Jehan l'accompagna dans ses débuts en musique et composa pour elle quelques petites pièces faciles. Il lui communiqua surtout sa passion pour la musique et l'orgue. Préoccupée de mieux faire connaître l'œuvre et la personnalité de Jehan, Marie-Claire Alain lui a consacré un site Internet. Aurélie Decourt, fille de Marie-Claire et historienne, s'appuyant sur les archives et témoignages familiaux, a écrit un ouvrage fondamental sur son oncle[4]. ■

1. Marcel Dupré (1886-1971) fut un organiste de grand renom tant en France qu'à l'étranger. Titulaire de l'orgue de Saint-Sulpice à Paris, il fut aussi professeur au Conservatoire de Paris.
2. Tony Aubin (1907-1981) fait ses études au Conservatoire de Paris dans la classe de composition de Paul Dukas. Grand Prix de Rome en 1930 et chef d'orchestre pendant plus de trente ans à la radio (RTF), il devient professeur au Conservatoire en 1945.
3. *Encyclopédie de la musique*, Larousse, 1964.
4. Decourt Aurélie, *Jehan Alain, biographie, correspondance, dessins, essais*, Éditions Comp'Act, 2005.



Albert Alain et son orgue, vers 1950.



Jehan et Marie-Claire Alain.



L'orgue des Alain à Romainmôtiers (Suisse).

Jehan Alain, organiste inspiré

Né le 3 février 1911 à Saint-Germain-en-Laye (dans les Yvelines), où naquit également Claude Debussy, Jehan Ariste Alain a baigné dans une atmosphère familiale où la pratique musicale était privilégiée. Il mène simultanément ses études au lycée et les cours de piano auprès d'Augustin Pierson, organiste de la cathédrale de Versailles. Puis il entre au Conservatoire de Paris (classe d'harmonie d'André Bloch, classe de fugue de Georges Caussade, classe de composition de Paul Dukas et Roger Ducasse, classe d'orgue et d'improvisation de Marcel Dupré) où il obtient les premiers prix d'harmonie, de fugue, d'orgue et d'improvisation. Avant même la fin de ses études musicales, il se met, dès 1929, à composer, et bien qu'ayant abandonné la classe de composition, sa *Suite pour orgue* obtient en 1936 le premier prix au concours de composition des Amis de l'orgue. L'Exposition coloniale de 1932 le marque profondément ; les rythmes, les timbres exotiques, les échelles modales étranges impressionnent Jehan et se retrouveront dans ses créations (*Deux Danses à Agni Yavishta* pour orgue). De son mariage en 1935, il aura trois enfants. Pour subvenir aux besoins du ménage, il multiplie les services liturgiques comme suppléant de son père, puis il est nommé organiste titulaire à Saint-Nicolas de Maisons-Laffitte. Mobilisé



Autoportrait, dessin de Jehan Alain.



Jehan Alain.

5. Decourt Aurélie, *ibid.*

6. François Couperin (1668-1733) dit « le Grand » appartient à une famille d'organistes qui a tenu pendant près de deux siècles l'orgue de Saint-Gervais à Paris. Parmi une œuvre abondante pour le clavecin, la viole, la musique vocale (concerts royaux, motets et airs de cour), sa première œuvre est un *Livre d'orgue* constitué de deux messes : l'une pour les couvents, l'autre pour les paroisses.

en 1939, en tant que cuirassier motorisé, il fait la campagne des Flandres ; il est replié sur l'Angleterre, puis repart comme volontaire sur la Loire et meurt héroïquement près de Saumur, le 20 juin 1940, quelques jours seulement avant la signature de l'armistice. Sa sœur Marie-Claire rapporte :

« De son *side-car* abandonné, les feuillets de musique s'envolèrent dans les champs. Les enfants des paysans angevins jouèrent avec ces « drôles de papiers » jusqu'à ce que l'orchestration des *Trois Danses* ait complètement disparu, lavée par les pluies, déchirée par leurs mains innocentes (j'ai recueilli moi-même ces informations sur place en septembre 1940). Que la deuxième soit sous-titrée *Danse funèbre pour honorer une mémoire héroïque*, si ce n'est un hasard, paraît une étrange prémonition ! »

Marie-Claire Alain,
monographie accompagnant son interprétation
de *L'Œuvre intégrale pour orgue*, Erato, 1971.

Jehan Alain s'exprima dans d'autres domaines que la musique. Son abondante correspondance, les nombreux dessins qui parsemaient ses lettres et ses carnets, ses réflexions personnelles et la fantaisie qu'il affichait en dépit d'une sensibilité à fleur de peau et d'une sentimentalité excessive, reflétaient les contradictions propres à un jeune homme en interrogation perpétuelle sur le monde et lui-même. Jehan n'écrit-il pas dans une lettre : « Partout le burlesque se mêle au tragique ; quand nous avons beaucoup pleuré, il nous faut rire[5] » ? Il était malicieux, facétieux, généreux, intrépide et parfois téméraire. Sa mort héroïque fut l'ultime expression de sa force de caractère.

L'œuvre de Jehan Alain

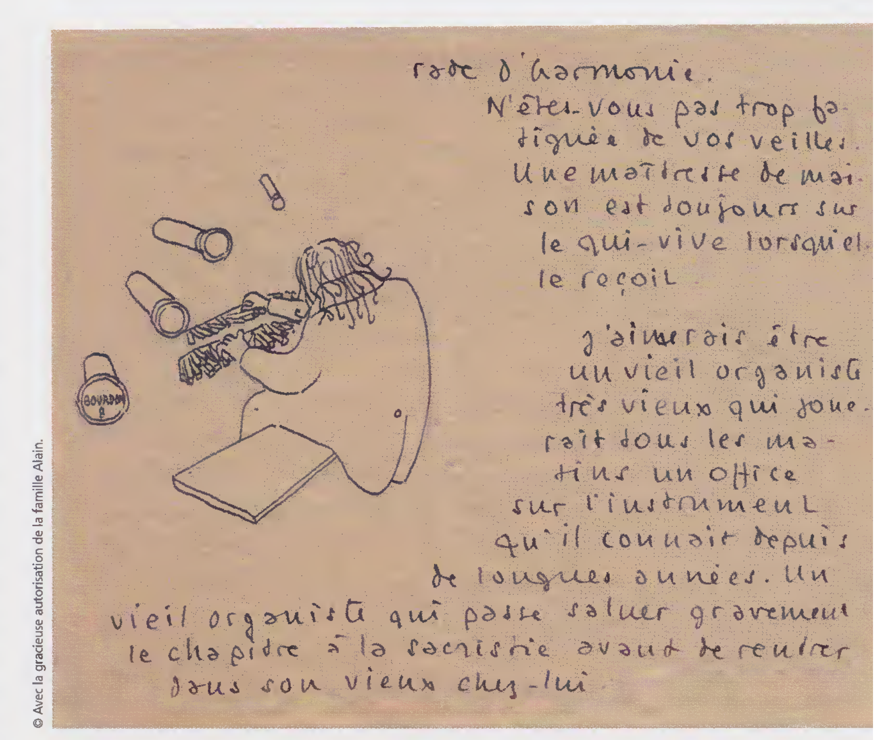
Elle comprend 143 numéros d'opus (JA 1 à JA 143) ; dans le catalogue, établi par sa sœur Marie-Claire (qui contribue ardemment à faire connaître cette musique typiquement française, faite d'élans et de retenue, suggérant souvent plus qu'elle ne dit), on trouve de nombreuses pièces pour piano mais l'orgue évidemment représente une part considérable. La musique vocale (chœur ou soliste, *a cappella* ou accompagnée) y est largement présente : *Chanson à bouche fermée* (JA 39), *Fantaisie pour chœur à bouche fermée* (JA 47), *Complainte de Jean Renaud* (JA 90), *Prière pour nous autres charnels* (JA 135), orchestrée par la suite par Henri Dutilleux... ainsi que des formations de musique de chambre (harpe,

violoncelle et piano, violon et piano, flûte et piano, flûte et orgue, quintette à cordes, deux pianos et basson). Jehan travaillait à la version orchestrale des *Trois Danses (Joies, Deuils, Luttes)* quand il a été tué. À part une version pour orgue, orchestre à cordes et timbales de la deuxième danse intitulée *Sarabande* (JA 120D), il ne subsiste de ces danses que leur version pour orgue.

Jehan Alain composait très vite, malgré des conditions matérielles parfois précaires, preuve de son inventivité spontanée et jaillissante. Le graphisme de ses manuscrits est rarement raturée même si la précision (accidents manquants, écriture du rythme) peut paraître quelquefois approximative. Mais cela témoigne aussi de la sincérité qui habite son œuvre. Il se réclamait de François Couperin[6], bien qu'il n'ait connu finalement qu'assez peu cet organiste classique français, encore trop peu joué à son époque. Marie-Claire Alain remarque que pour l'un et l'autre l'expression et le sentiment priment sur la forme et la technique. Jehan lui-même conseille de « ne jamais exagérer un effet et de se moquer de ses propres épanchements[7] ». Ce goût pour les instruments anciens lui est venu par la découverte des orgues anciennes de l'abbaye de Valloires en 1929 et du Petit-Andelys en 1938. Le *Postlude pour l'office de complies* de 1929 puis les *Variations sur un thème de Clément Jannequin* témoignent de cette sensibilité baroque qui n'était pas encore à la mode à cette époque. Il aimait jouer Titelouze, Marchand, Clérambault et fit des transcriptions des œuvres de François Campion, luthiste du XVIIIe siècle.

> “ Il est probable que l'idéal sonore de Jehan décevrait certains de ses admirateurs car il préconise un orgue néo-classique et, en homme de son temps, épris de technique, il défend la transmission électrique et tous les perfectionnements que l'électricité peut apporter au fonctionnement de l'orgue… Ses grandes pièces, *Litanies*, *Trois Danses*, exigent de grands instruments très performants pour changer les combinaisons très vite. ”
>
> DECOURT AURÉLIE, *Jehan Alain par lui-même*, Éditions Comp'Act, 2005.

Ayant été amené à remplacer son père dès l'âge de treize ans[8], Jehan a intégré très tôt une grande aisance pour accompagner et improviser, d'autant qu'il avait acquis par ailleurs une solide technique pianistique. Si l'influence de Paul Dukas lui a permis de conserver son langage tout en acquérant plus de



Dessin de Jehan Alain.

rigueur et de science du développement, Jehan a pu trouver que certaines classes d'écriture ou la classe d'improvisation de Marcel Dupré imposaient trop de règles et de contraintes. Il pourra plus librement s'exprimer avec le jazz qu'il pratique comme saxophoniste dans un petit orchestre lors de son service national ; ou encore ce dimanche 5 juillet 1931 où on lui demande d'improviser l'offertoire sur le Kyrie. « Cela a produit un tel effet que l'abbé m'a rajouté une improvisation sur le programme[9]. »

Une œuvre marquante

N'y a t-il pas plus bel hommage rendu à Jehan Alain que celui de Henri Dutilleux dans son diptyque pour hautbois, clavecin, contrebasse et percussion *Les Citations* ou celui de son compatriote Maurice Duruflé[10] dans le « tombeau », au sens baroque du terme, que forme le *Prélude et fugue sur le nom d'Alain* (opus 7). Duruflé y utilise un motif thématique issu des Litanies ainsi que le nom d'ALAIN transcrit en notes : *la – ré – la – la – fa*, traité en exposition d'une fugue savante mais « vivante et roborative ». Bien d'autres œuvres lui furent dédiées par Jean Langlais *(Chant héroïque)*, Marcel Dupré *(Virgo Mater)* ou André Fleury[11] qui lui consacra sa pièce ultime, *Hommage à Jehan Alain*, où il cite des éléments thématiques de la *Suite pour orgue* et du 1er *Prélude profane*. ■

7. Decourt Aurélie, *op. cit.*

8. Récital de piano du 12 juillet 1924 à Besançon.

9. Decourt Aurélie, *op. cit.*

10. Maurice Duruflé (1902-1986) : organiste de Saint-Étienne-du-Mont à Paris, son *Veni Creator* est couronné du prix des Amis de l'orgue et son Requiem est joué dans le monde entier.

11. André Fleury (1903-1995) fut le dernier élève de Vierne. Co-titulaire de l'orgue de Saint-Eustache et titulaire de l'orgue de la cathédrale de Dijon, Il joua en création des œuvres de Darius Milhaud, Maurice Duruflé et Messiaen.

Litanies (JA 119)

12. « Litanie », nom féminin : en religion, prière formée d'une suite d'invocations brèves, par exemple « la litanie des saints » ; au sens figuré, discours long, répétitif et ennuyeux.

13. Decourt Aurélie, *op. cit.*

14. *Ibid.*

« Quand l'âme chrétienne ne trouve plus de mots nouveaux dans la détresse pour implorer la miséricorde de Dieu, elle répète sans cesse la même invocation avec une foi véhémente. La raison atteint sa limite. Seule la foi poursuit son ascension. »

Partition des *Litanies*, éd. Leduc, 1939.

Marie-Claire Alain fait remonter cette phrase citée en exergue de la partition des *Litanies* à la mort de leur sœur, le 3 septembre 1937. Cependant, la pièce a dû être imaginée, au moins par fragments, avant cette date, comme en témoigne la pièce *Fantasmagorie* (JA 63) qui inclut déjà l'élément rythmique 3 + 5 + 3 + 5 ♪ (mettant l'accent sur la troisième croche – partie faible de la mesure) que l'on retrouve dans les *Litanies*, mesures 6, 12... Ce motif pourrait être un souvenir de voyage en train, les accords de main gauche (mesure 19) scandant les chocs irréguliers des roues aux raccords des rails. Le manuscrit de la même pièce porte une mention au crayon « les meilleurs fragments de cette pièce ont été utilisés dans la pièce d'orgue *Supplications* ». Ce titre *Litanies*[12] qui désigne désormais l'œuvre que nous étudions s'imposa donc sans doute après la mise en forme de la pièce, alors même que le compositeur se trouva frappé par « la similarité de son *ostinato* avec les invocations, sans cesse répétées, d'une foule en prière[13] ». Si cette pièce est sans aucun doute la plus fameuse de Jehan Alain, fréquemment jouée de par le monde entier, elle est aussi une des œuvres majeures de la musique pour orgue du XXe siècle. L'impact produit sur les auditeurs provient autant des ressources sonores parfaitement maîtrisées de l'orgue, dans un *crescendo* progressif, que de « ce côté d'absolue sincérité, d'abandon naturel à une frénésie désespérée, parfois coupée de traits humoristiques ou nostalgiques[14] ».



Le lutin organiste, dessin de Jehan Alain.

Découverte de l'œuvre par l'écoute

Avant même de lire la partition, il convient de privilégier quelques écoutes au cours desquelles les premières impressions, la perception du climat général de la pièce (progression du discours et épisodes particuliers), son organisation telle qu'on la perçoit par l'audition, vont esquisser le cadre général d'une étude plus détaillée. Des auditions complémentaires partielles fourniront ensuite des repères :

– sur les particularités mélodiques des *Litanies* : en s'appropriant d'oreille les tournures mélodiques caractéristiques et les principaux éléments thématiques ;

– sur les particularités rythmiques : en cherchant à reproduire les cellules rythmiques en cours d'audition ou juste après celle-ci ;

– sur le déroulement du discours musical : continuité ou discontinuité de l'œuvre, structure formelle identifiable ou non, présence ou non de développements. Cette recherche plus formelle pourra s'appuyer sur un musicogramme.

Ces *Litanies* sont avant tout une prière incantatoire traduisant un espoir irrationnel, dont l'œuvre rend compte par une tension de plus en plus grande, une frénésie rythmique irrépressible aboutissant à un paroxysme final. Il convient de bien le ressentir et de percevoir tout ce que Jehan Alain a mis en œuvre pour nous y conduire avant de mener un travail plus analytique.

Écoute soutenue avec la partition

La partition pour orgue

La lecture de la partition comporte un certain nombre de particularités auxquelles il convient de se familiariser pour mieux se repérer :

– le système des trois portées : la supérieure, le plus souvent en clé de *sol*, concerne la main droite. Celle

du dessous (le plus souvent en clé de *fa*, mais ici, au début des *Litanies*, en clé de *sol*) est dédiée à la main gauche. Enfin, la troisième est celle du pédalier (ou pédale) actionné par les pieds de l'organiste. Elle est également en clé de *fa* ;

– les indications précisant le clavier qu'il convient de jouer : ainsi, au début (exemple 1) les deux mains jouent sur un même clavier, celui du grand-orgue indiqué par GO. Mais à la mesure suivante (exemple 2), si la main droite reste au GO, la main gauche joue sur le clavier du positif (Pos). À la mesure 6 (exemple 3) la main droite rejoint la gauche sur le Pos. Le jeu rythmique de la mesure 19 (exemple 6) alterne la main droite sur le récit et la main gauche sur le Pos ;

– les indications de registration (jeux qu'il convient d'utiliser pour chaque clavier), les accouplements ou les tirasses (voir « La machine orgue »).

Au cours du morceau, des changements de registration peuvent intervenir. Ainsi les « anches 8 et 4 du GO » mobilisées dans la première mesure sont aussitôt retirées dans la seconde (GO – Anches 8 et 4). Ou encore mesure 42 (exemple 8) « Ajouter trompette du positif » puis mesure suivante « Ajouter trompette du GO » constituent un *crescendo* par ajout des jeux en cours d'exécution.

Après la découverte auditive

Il faut d'abord souligner l'économie de moyens qui caractérise cette pièce :

– une incantation mélodique : la première mesure (exemple 1), à la rythmique souple influencée par les mélodies grégoriennes (et suggérée dans l'écriture par les ligatures en groupes de trois puis cinq croches), utilise une courbe mélodique plutôt conjointe en mode de *ré* transposé sur *mi*♭ ;

– le thème principal apparaît dès la deuxième mesure (exemple 2). Il découle directement de l'idée précédente en épousant cette fois un schéma rythmique dont la répétition obsessionnelle s'appuie sur la cellule de 3 + 5 + 2 + 4 + 2 croches clairement mise en évidence par l'accompagnement de la main gauche et de la pédale.

– un élément rythmique (exemple 3) inspiré du roulement du train, reprenant la tête du thème qui alterne 3 + 5 croches et vient régulièrement rompre la carrure du discours mélodique en imposant son balancement hypnotique ou déhanché (exemple 6).

Dans l'élan d'une pièce improvisée où la spontanéité du discours prime sur la rigueur de l'écriture, les deux idées (thème principal et élément rythmique) sont systématiquement répétées et combinées avec des modifications qui ne sont pas des développements (comme on peut en trouver chez les compositeurs classiques), mais plutôt des « colorations » variées favorisant un déroulement répétitif. Il en résulte une progression tout au long de l'œuvre, encore accentuée par la registration de l'orgue et une montée de la tension jusqu'au paroxysme final. Mais Jehan Alain insiste aussi pour qu'en gardant une flexibilité de *tempo*, la progression s'exerce inexorablement et tout particulièrement dans l'*accelerando* final :

> “ Il faut, quand tu joueras ça, donner l'impression d'une conjuration ardente. La prière, ce n'est pas une plainte, c'est une bourrasque irrésistible qui renverse tout sur son passage. C'est aussi une obsession : il faut en mettre plein les oreilles des hommes… et du Bon Dieu ! Si, à la fin, tu ne te sens pas fourbu, c'est que tu n'auras ni compris ni joué comme je le veux. Tiens-toi à la limite de la vitesse et de la clarté. Tant pis cependant pour les sixtes de la main gauche, à la fin. Au vrai *tempo*, c'est injouable. Mais le *rubato* n'est pas fait pour les chiens, et il vaut mieux « bousiller » un peu que de prendre une allure qui défigurerait mes *Litanies*. ”

Jehan Alain,
cité par Bernard Gavoty,
dans *Jehan Alain, musicien français (1911-1940)*, Albin Michel, 1945.
Nouvelle édition 1985, Éd. d'aujourd'hui.

Registration et accouplements

La partition indique en haut de la première page :
GO. Pos. Rec : Fonds 8, 4, Mixtures
Pos/GO, Réc/GO, Réc/Pos
Péd : 16 doux, 8, 4
Tir : Pos. et Réc.

Pour chacun de ces trois claviers, l'organiste fait sonner les jeux de fonds de huit pieds (hauteur normale du diapason) et quatre pieds (octave supérieure au diapason) ainsi que les jeux de mixtures (fournitures + cymbales constituant le plein-jeu).
Les accouplements entre les claviers seront effectués : Pos/GO (le GO tire les touches du Pos) ; Réc/GO (ainsi que celles du récit) ; Réc/Pos (et le Pos lui-même tire les touches du Réc).
La pédale utilise les jeux graves de seize pieds doux (soubasse par exemple) et des jeux de huit et quatre pieds. Elle tire au moyen des tirasses les touches du Pos et Réc ce qui fait donc entendre les jeux de ces deux claviers en plus des jeux propres de la pédale.

Plan de l'œuvre

L'œuvre est découpée en trois parties ; une première partie (A) est formée de la façon suivante :
– Prélude incantatoire (mesure 1).
– Thème principal et répétitions obsessionnelles variées en alternance avec l'élément rythmique (mesures 2 à 41).
– *Climax* sonore (trois mesures reprenant la tête du thème suivies de l'élément rythmique) (mesures 42 à 46).
En second lieu (B), on trouve :
– Retour du prélude initial (mesures 47 à 51).
– Réapparition du thème principal en plénitude, puis dissolution de celui-ci (mesures 52 à 61).
Enfin, la *Coda* (C) :
– *Tutti* de l'orgue et frénésie rythmique (mesures 62 à 72).
– Accord final et paroxysme (mesure 73 à la fin).
Cette organisation est proche de celle d'une pièce improvisée par :
– le choix d'un élément thématique unique, riche de potentialités mélodiques ou rythmiques : « Ce n'est pas le thème le plus riche qui donne les meilleurs développements. Sa variété risque de lui enlever l'unité de son caractère. Quatre ou cinq notes sont souvent plus expressives qu'un fragment très ouvragé[15] » ;
– les intentions manifestes de séduire l'auditoire, de capter son attention et de le surprendre (prédominance rythmique, *crescendo* continu, fréquentes ruptures du discours, modulations, opposition de plans sonores) ;
– la valorisation de l'exécutant : virtuosité, mobilisation progressive de toutes les ressources de l'instrument jusqu'au *tutti* final.

15. Jehan Alain, dans Bernard Gavoty, *Jehan Alain, musicien français*, *op. cit.*

Le joueur d'orgue, dessin de Jehan Alain.

Les *Litanies* recèlent aussi les qualités d'une œuvre écrite ou en tout cas mûrie par une écriture mobilisant les ressources de l'harmonie et du contrepoint (superpositions mélodiques), une exploitation rigoureuse du thème au fil de l'œuvre (mélodie et rythme), ainsi que de justes proportions qui évitent les redites ou les effets faciles.
Les *Litanies* témoignent également d'une connaissance approfondie de l'orgue par l'agencement des plans sonores (alternance des claviers) et les registrations.

Analyse détaillée

Autour du thème principal

Le thème principal, issu de l'incantation initiale se déroule à partir de la mesure 2 sur quatre mesures. Les deux premières, répétitives, constituent la première proposition (exemple 2) présentant le dessin mélodique modal issu du prélude et s'appuyant sur l'accord de *la* ♭ majeur pour s'infléchir finalement sur celui de *mi* ♭ mineur. Cela pourrait interroger par rapport à l'armure de cinq bémols qui induit normalement le ton de *ré* ♭ majeur ou son relatif mineur *si* ♭ mineur. Mais ici, la logique n'est pas tonale mais modale. Il s'agit donc de formules cadentielles modales en accords parfaits majeurs ou mineurs, la tonalité principale (affirmée à la fin de l'œuvre) étant *mi* ♭ mineur. La mélodie, en dehors de notes de passage, n'introduit aucune note étrangère à l'harmonie de chaque accord.
La seconde partie du thème (mesures 4 et 5, elles aussi répétées) semble « moduler », par une inflexion de la courbe mélodique, davantage vers le grave. Cette désinence du thème est induite par le prélude dont la deuxième période présente une évolution

semblable, ce que l'on rencontre fréquemment dans les mélodies grégoriennes (construites à partir de leur « dominante » pour aboutir à leur « finale »). Quant à l'harmonie, elle fait entendre des accords qui engendrent des dissonances avec les notes principales de la mélodie (intervalles de 9e mineure), mais il faut voir cela plutôt comme la rencontre d'un principe harmonique qui reste simple : une cadence modale allant de *do* mineur à *sol* mineur constituée d'accords parfaits majeurs et mineurs (élargis parfois d'une septième) supportant une tournure mélodique qui semble répondre à la précédente. Tout cela s'enchaîne avec naturel et conforte une couleur modale propre au climat religieux, subtilement enrichie par des rencontres harmoniques fortuites.

“ Le thème est à la pièce musicale ce que l'âme est aux pensées.
[…] Un morceau de musique, ce n'est pas un bocal à cornichons dans lequel il faut piquer le ou les thèmes. Le thème, c'est un personnage brillant au milieu d'une assemblée d'autres personnes. Il n'y a pas de conférencier sans auditoire. ”

Jehan Alain,
Le Carnet de Jehan Alain, op. cit.

Organisation du discours

L'alternance des quatre mesures du thème principal et des deux mesures de l'élément rythmique (exemple 3) en se reproduisant plusieurs fois familiarise l'auditeur avec ce qui constitue le principe structurel répétitif essentiel de l'œuvre. Ainsi, au moins toute la première moitié des *Litanies* s'organise selon un schéma :

[4 mesures Thème + 2 mesures élément R]
[4 mesures Thème + 2 mesures élément R]

Celui-ci subit rapidement des évolutions : ainsi, une variante en deux propositions consistant en la transposition du thème à la main gauche tandis que la droite ponctue avec les accords (exemple 5), vient s'intercaler :

[4 mesures Thème + 1 mesure variante
+ 4 mesures élément R]
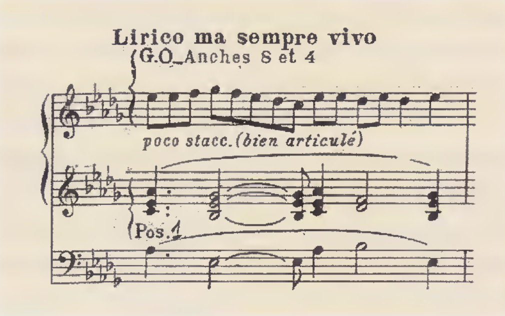
Cette logique semble ensuite se dérégler progressivement, par des variations de *tempo* et de caractère *subito più lento e intimo* : l'élément thématique lui-même se raccourcit, ne se déroulant plus sur quatre mesures mais répétant uniquement les deux premières par trois fois consécutives, ce qui produit une impression de précipitation et de carrure brisée.

La triple reprise du thème harmonisé impose à nouveau cet effet (exemple 8).
Après avoir installé au début une alternance régulière des éléments thématiques, Jehan Alain démantèle donc cette organisation pour donner le sentiment d'une pression grandissante. Cette déstructuration de l'organisation thématique initiale illustrerait bien l'intention contenue dans le propos : « La raison atteint sa limite. Seule la foi poursuit son ascension[16]. » Après un retour de l'incantation initiale entrecoupée d'implorations convulsives *vivacissimo* (exemple 9) toute la puissance des anches de l'orgue est sollicitée pour faire réapparaître au pédalier, dans le climat sonore d'un *cantus-firmus* classique, le beau thème des *Litanies* qui s'élève pour s'accélérer progressivement : d'abord transposé de *mi* mineur (exemple 10) à *fa* mineur, il est repris à la main gauche dans une spirale d'accords de sixtes aux harmonies modales tandis que la main droite martèle sur des accords le rythme initial 3 + 5 + 2 + 3 (exemple 11). Suit une ponctuation d'accords convulsifs dont l'harmonie en *la*♭ mineur, rehaussée d'une sixte ajoutée, est torturée d'un *do* bécarre faisant fausse relation avec le *do*♭ de l'accord. La répétition de cet ensemble crée un effet saisissant, d'autant que Jehan Alain invite à exécuter ce passage *poco accelerando*, à la limite des possibilités digitales.
La *Coda* débute alors par des accords puissants, s'enchaînant par mouvement contraire, comme pour irradier tout l'espace sonore, sur un rythme asymétrique haletant et un *accelerando sempre* dévastateur (exemple 12).
Un épisode inattendu (mesures 69 à 72, exemple 13) suspend brusquement toute cette turbulence par un long accord de *do* majeur suivi d'autres accords parfaits glissant de l'un à l'autre pour aboutir à *la*♭, comme un magistral apaisement enfin atteint dans une plénitude harmonique, une révélation inouïe suspendant le temps pulsé : puissance, durée, dilatation du temps… apothéose de la foi ?
Puis l'accord final de *mi*♭ mineur (exemple 14) résonne à la main droite, encore animé de quelques soubresauts rythmiques de la main gauche jusqu'à ce que les deux mains plaquent le dernier accord dans une préhension éperdue du clavier (jouant plus de notes qu'elles n'ont de doigts), sur une double pédale affirmant le ton de *mi*♭ mineur auquel une quarte et une sixte ajoutée rendent l'harmonie encore plus lumineuse. Comme pour mieux irradier cette exultation suprême.

16. Decourt Aurélie, *op. cit.*
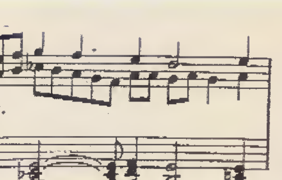


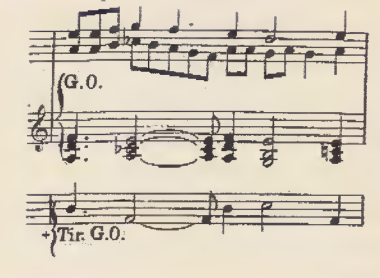
Exemple 1 : mesure 1.



Exemple 2 : mesure 2.

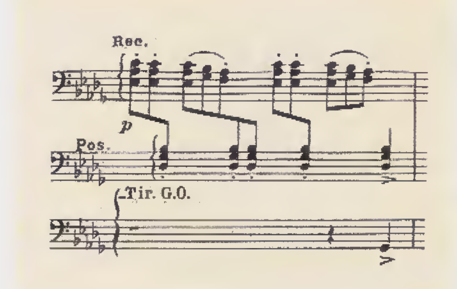
Exemple 3 : mesure 6.
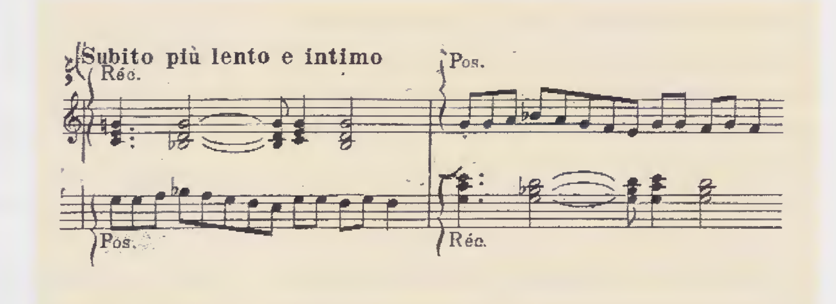




Exemple 4 : mesure 16.
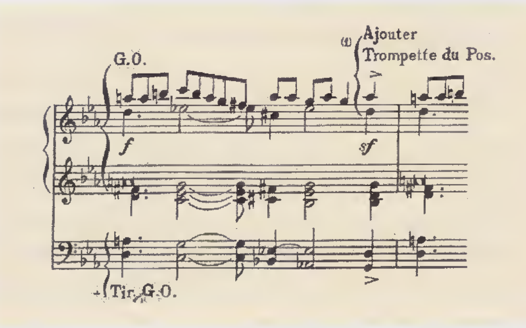
Exemple 5 : mesure 18.
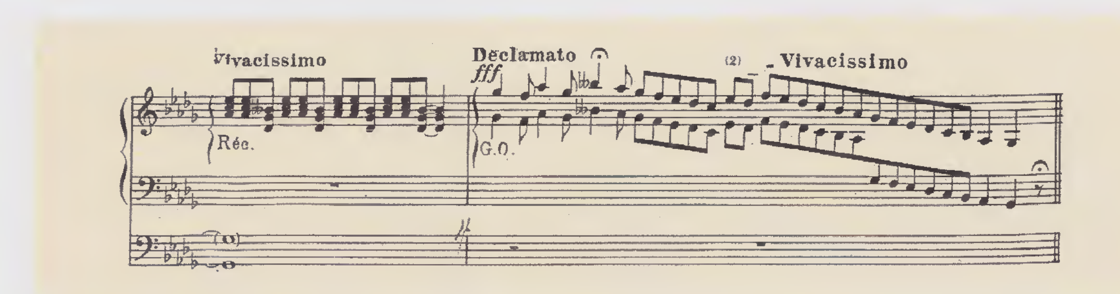


Exemple 6 : mesure 19.



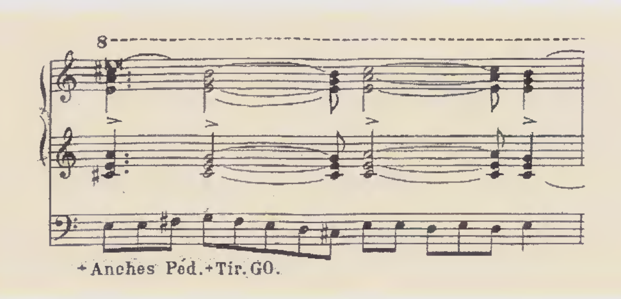
Exemple 7 : mesure 28.
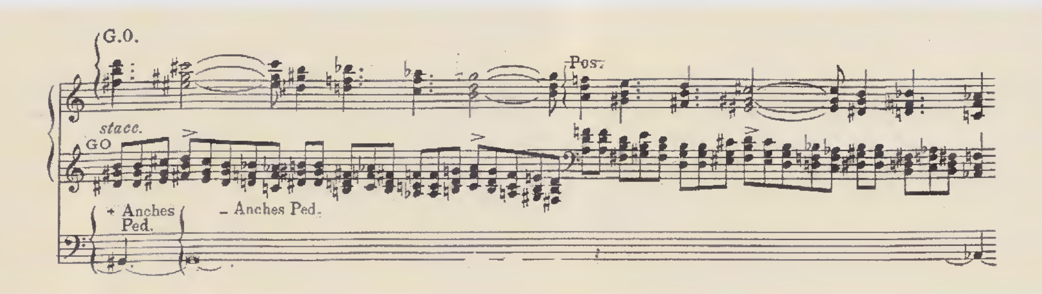


Exemple 8 : mesure 42.
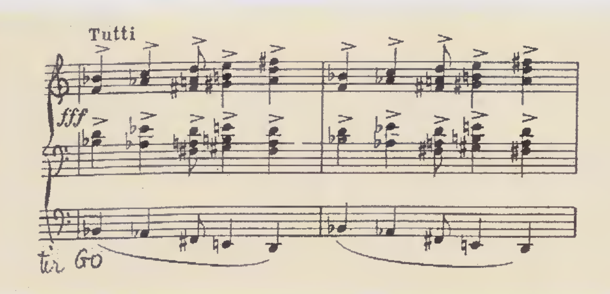


Exemple 9 : mesures 50 et 51.
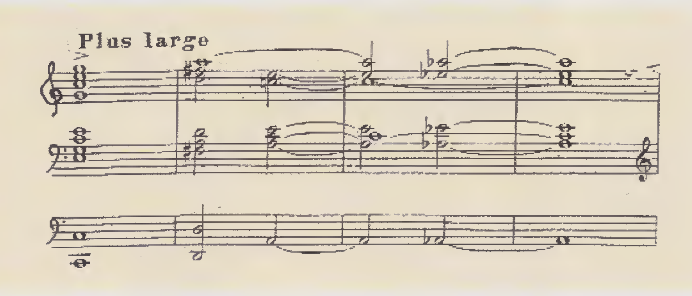


Exemple 10 : mesure 52.



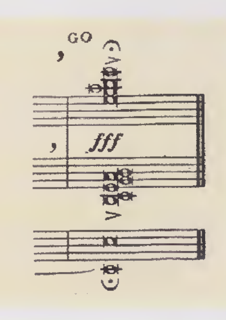
Exemple 11 : mesure 58.



Exemple 12 : mesure 62.



Exemple 13 : mesures 69 et 72.



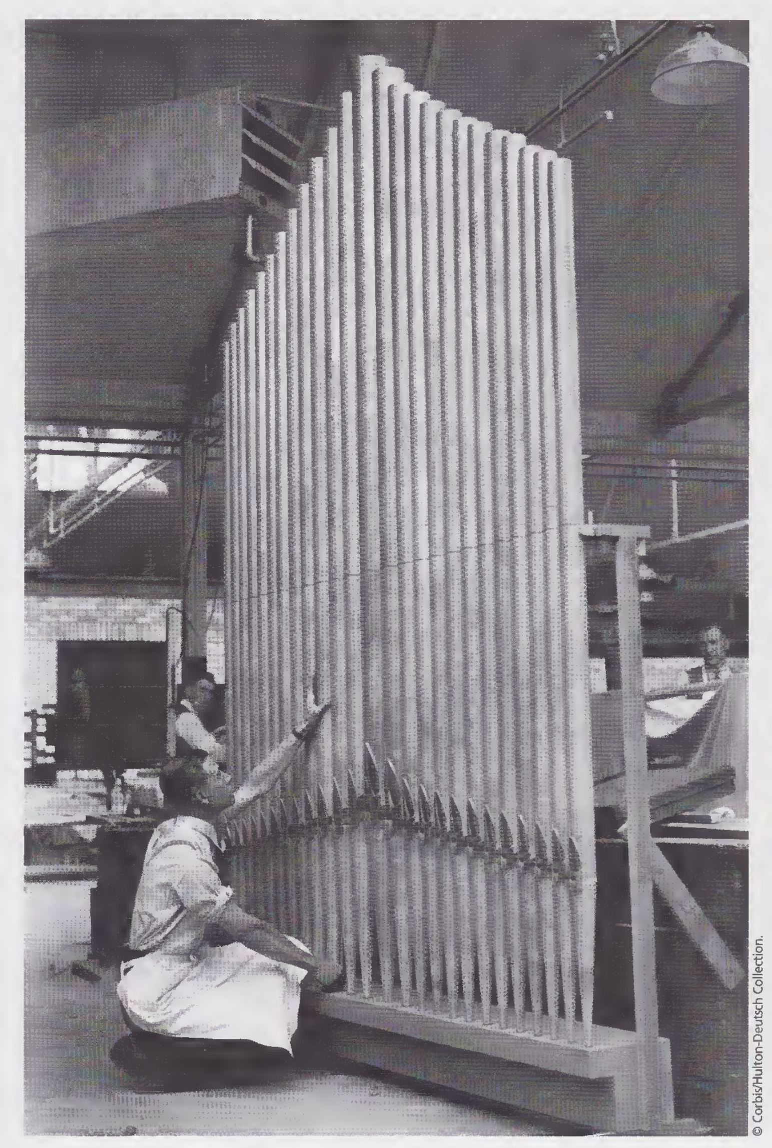
Exemple 14 : mesure 77.



Orgue positif médiéval.



Transmission mécanique par vergettes et balanciers.



Facteur d'orgue, Angleterre, 1937.



Buffet en construction.

Orgue de l'église Saint-Roch, Paris.

Grand orgue du studio 104 de Radio France, Paris.



Orgue de Saint-Étienne-du-Mont, Paris.

Thématiques

Espace

Échelles et modes : le métier de l'organiste liturgique, familier du chant grégorien, transparaît dès la première mesure avec cette mélodie souvent conjointe (à l'exception du deuxième groupe de croches qui fait entendre des tierces), d'allure modale et défective (mode de *ré* transposé sur *mi*♭). Jehan Alain ne fait pas entendre la totalité des notes de l'échelle et reste entre le I et le IV (*mi*♭ – *la*♭) comme pour annoncer l'enchaînement harmonique qu'il va utiliser immédiatement lors de la première apparition du thème harmonisé (mesure 1 : IV – I – IV – Vm – I) ; il évite ainsi soigneusement la sensible *ré* bécarre pour ne pas polariser définitivement l'échelle mélodique et l'harmonie sur tonique-dominante.

L'habileté consiste ici à ne pas tout dire trop vite, mais à se conserver des potentialités qui vont s'agrandir au fur et à mesure du déroulement de la pièce. C'est aussi une trace de l'exploration progressive d'un thème et de ses potentialités motiviques intrinsèques tout à fait caractéristique des procédés d'un organiste-improvisateur.

La souplesse mélodique et modale se trouve très rapidement sollicitée (mesure 3) : accidents, transposition et harmonisation très proches mais néanmoins différentes. Il en découle une ambiguïté mineur-majeur (avec le souvenir de la mesure 1, on peut croire être en *ré*♭, mais le contexte harmonique installerait plutôt *fa* mineur) perceptible aussi bien mélodiquement qu'harmoniquement grâce à cette sorte de fausse relation chromatique (*ré*♭ main droite perceptible mélodiquement, *ré* bécarre main gauche perceptible harmoniquement), et laisse augurer d'une possible polytonalité (*ré*♭ – *la*♭ – *fa*).

Il est intéressant de remarquer que cette notion de fausse relation chromatique est caractéristique du style de Jehan Alain, qui fait naître ainsi la dissonance expressive pas seulement du simultané mais aussi du successif. Souvent Jehan Alain prend plaisir à enchaîner des accords consonants mais dont la succession donnera une impression de dissonance. On ne peut que rapprocher cette fausse relation chromatique de la cadence très répandue dans l'œuvre de Nicolas de Grigny[17] qui consiste à faire précéder une arrivée sur la dominante ou sur une tierce picarde de l'accord mineur, ce qui donne une couleur mineur-majeur ambiguë mais très savoureuse (*Hymne Pange lingua*, récit de tierce :



Orgue positif. Deuxième moitié du XVe siècle.

sol – *fa* # – *sol* #). Cette même courbe se retrouve dans la mélodie des *Variations sur un thème de Clément Jannequin*, qui alterne sous-tonique et sensible, et est utilisée par Henri Dutilleux dans son diptyque *Les Citations*).

D'autres moments de la pièce rendent plus audible cette attirance pour la modalité typiquement française, pas uniquement grégorienne mais aussi plus exotique (Maurice Emmanuel, Claude Debussy, Olivier Messiaen, etc.) :

– mesure 33 mode de *fa* transposé sur *mi*♭ (triton *mi*♭ – *la* bécarre) ;

– mesure 42 main droite mode de *ré* transposé sur la ;

– mesure 18 main droite (*la*♭ – *fa* # – *mi* – *ré* – *do*) énoncé descendant de la gamme par ton (initiée par Debussy puis reprise par Messiaen qui l'utilisera comme mode à transpositions limitées) et main gauche en croches (*fa* # – *mi* – *ré* – *do* – *si*♭) qui préfigure ainsi une gamme « Bartók » utilisée pour harmoniser la mesure 64 (*do* – *ré* – *mi* – *fa* # – *sol* – *la* – *si*♭).

17. Nicolas de Grigny (1672-1703) : organiste originaire de Reims qui fait carrière à Paris (abbatiale royale de Saint-Denis) avant de revenir à la cathédrale de Reims où il meurt prématurément. Son unique livre d'orgue, publié en 1699, fut recopié par Bach à Weimar en 1713.



Couperin (1638-1679) par Claude Lefebvre.
Musée de Versailles.

La polytonalité se renforce :

– mesure 16 (exemple 4), main droite *mi* ♭, main gauche *la* ♭ ;

– mesure 17, superposition de quintes donnant une impression d'élargissement de l'espace (Ravel, introduction de *Daphnis et Chloé*) ;

– mesure 42, main droite *ré* modal sur *la* et *ré* mineur, main gauche *sol*, Péd mode de *mi* sur *sol* (exemple 8).

D'autres pièces de Jehan Alain superposent plusieurs tonalités, toujours dans une intention sincère d'expressivité et de clarté, jamais dans une optique de virtuosité ou de faire-valoir : la *Première Danse à Agni Yavishta* fait entendre à la main gauche un bourdon rythmé de quinte en *la* ♭ sur lequel se greffe à la main droite une première mélodie en *si*, puis sa réapparition en *fa*, les trois tonalités demeurant claires et perceptibles sans agressivité.

La fugue du *Prélude et Fugue* présente le total chromatique et peut rappeler par ses courbes le chromatisme retourné souvent utilisé par Bartók ; elle obéit aux règles d'une exposition stricte de fugue et donne cependant une impression d'atonalité.

L'harmonisation de base (mesure 2) se fonde sur les fonctions harmoniques traditionnelles et un saut de quarte qui donne une tournure plagale à la « grille d'accords » qui préfigure la cadence plagale finale (mesures 72-73).

L'accord final (mesures 73 à 76) utilise une quarte et une sixte ajoutées (harmonisations jazz, Ravel, Messiaen) et l'accord ultime sur *mi* ♭, compte tenu de la registration, sonne comme un agrégat ou un cluster.

Temps

On perçoit des moments non pulsés :

– la mesure 1, indiquée *quasi recitativo*, évoque bien la souplesse de la prosodie latine du chant grégorien lors de l'incantation initiale du célébrant ;

– les mesures 58 (exemple 11) et 60 enchaînent librement des accords dans un déferlement qui semble non mesuré.

Ces moments non pulsés alternent avec des moments pulsés : à partir de la mesure 2, le rythme s'affirme. On note l'absence de chiffrage de mesure : d'abord d'une métrique régulière (la plupart du temps, un 16/8 non chiffré) celle-ci s'écourte (mesure 22, mesure 41, mesure 50 à 14/8) ou s'allonge par valeur ajoutée (mesure 9, mesure 46 + 1 croche, mesure 47 à 19/8 comme le 1er groupe de la mesure 1). Ces procédés peuvent se référer à Stravinsky (développement par interpolation ou inversions des rythmes dans *Le Sacre du Printemps*) ou à Olivier Messiaen (modification rythmique par ajout de valeur dans le *Quatuor pour la fin du temps*).

Tempo et *rubato* : dans les *Litanies*, le *tempo* est davantage suggéré que précisé, et l'interprète ménage des effets de rupture, de contraste (« le *rubato* n'est pas fait pour les chiens », voir plus haut, mesures 27 à 30 – exemple 7, mesures 47 à 51) ou d'*accelerando* (mesure 52 – exemple 10).

Le *tempo rubato* est aussi clairement sollicité dans le *Prélude et Fugue*, dont le prélude, bien que mesuré, fait alterner des mesures différentes ainsi que des passages *cosi una cadenza* un peu à la manière de Couperin dans ses préludes non mesurés, ou encore de Rameau dans l'ultime prélude non mesuré du répertoire de clavecin français (*Premier Livre de clavecin*, 1706).

Le rythme irrégulier en 3 + 5 + 2 + 4 + 2 croches du thème principal, obsédant et envoûtant, se trouve complété judicieusement par une deuxième idée musicale, uniquement rythmique (mesure 19) jouant sur les déplacement d'accents que fait naître l'opposition de dynamique entre les deux mains jouant sur deux claviers différents (voir plus haut). L'irrégularité rythmique du thème mélodique peut

faire songer aux rythmes bulgares utilisés par Bartók, les accents déhanchés du deuxième thème pouvant évoquer les syncopes du jazz, ou les recherches rythmiques de Messiaen (les mesures 62 à 65 seraient alors des palindromes que Messiaen qualifierait de « rythmes non rétrogradables »).

Couleur

Les indications de registration très précises laissent cependant l'interprète libre d'adapter son jeu à l'orgue dont il dispose. Un instrument de trois claviers convient le mieux pour restituer les alternances de plans sonores. Il faut aussi un orgue dont la composition permette de registrer avec le scintillement des mixtures et la puissance des anches, décuplés par l'action des accouplements des claviers et l'ajout des tirasses. C'est une œuvre qui, pour atteindre son but, doit être très puissante et très brillante.

La couleur provient aussi, nous l'avons vu, de la modalité mélodique et d'une harmonisation qui tire toute sa richesse et sa subtilité des rencontres et des oppositions entre le mélodique et l'harmonique (exemple 5). Jehan Alain est parfois désigné comme un « coloriste », terme qui fut aussi appliqué à des compositeurs et organistes comme Pierre Cochereau qui consacrent plus de recherche à l'harmonie et aux sonorités qu'à la forme ou à la rigueur de l'écriture.

Forme

On a souvent reproché aux compositeurs français le manque de forme (Debussy s'est entendu dire du *Prélude à l'après-midi d'un faune* qu'il était « d'un impressionnisme vague », Satie a répondu à ses détracteurs par les fameux *Morceaux en forme de poire*) et on pourrait trouver le discours des *Litanies* un peu lâche, puisque répétitif... s'il ne réalisait pas la gageure de permettre simultanément la perception de l'*ostinato* et de la variation. En voici des exemples :

– les mesures 2 et 3 sont strictement semblables et évoquent immédiatement une réitération (Debussy procède de même dans les toutes premières mesures de *Pelléas et Mélisande*) mais la mesure 4 semble répéter la mélodie alors qu'il y a transposition (*mi* ♭ – *ré* ♭), modification mélodique entre les deux groupes de croches (seconde descendante au lieu de seconde ascendante), modification des fonctions harmoniques à la main gauche et au pédalier ;

– la mesure 6 sonne comme une variation rythmique ; elle paraît nouvelle, mais réutilise un aspect issu à



Claude Debussy et Erik Satie, vers 1910.



Olivier Messiaen, en 1952.

la fois de la mesure 4 et de la mesure 2. Il apparaît que chaque réitération établit à la fois une ressemblance et une différence, les relations des modulations ne se faisant pas tout à fait au hasard, puisque partant de *mi*♭ (mesures 1-2), on module vers *la*♭ (mesure 14) à distance de quarte, comme dans l'enchaînement harmonique de la mesure 2 (IV – I – IV – ...) ;
– le rythme est également une ressource sollicitée pour la variation : on a déjà évoqué la contraction ou la dilatation de certaines mesures par ajout ou suppression d'une valeur, mais on peut évoquer l'interpolation (mesures 47 à 51 qui interrompent le retour de la mesure 1 en citant une mesure du thème rythmique) ou encore le procédé original des mesures de « transe » (mesures 62 à 68) qui provoquent cette impression par un effet d'accélération (la mesure 66 est une contraction par suppression du début de la cellule rythmique des mesures 64-65). ■

La **machine** orgue

Une curiosité orthographique !

Un bel orgue au singulier est masculin. Mais son pluriel le féminise : « de belles orgues ! » (Seulement si on parle d'un seul et même instrument, car s'il s'agit de plusieurs instruments, il est toujours correct de dire « de beaux orgues ».) Une bizarrerie à partager avec amour et délice. Déjà, rien que son nom place cet instrument hors du commun !

L'orgue est un instrument à clavier et à vent dont la complexité augmente avec les proportions, allant du tout petit orgue portatif médiéval aux orgues de tribunes de plus ou moins vastes proportions, en passant par l'orgue positif utilisé pour les *continuos* de musique baroque (cantates, passions), l'orgue de salon ou l'orgue d'étude trouvant sa place dans un appartement ou une maison, l'orgue de concert situé dans un auditorium ou un lieu dédié au spectacle (théâtre, studio de télévision), l'orgue de cinéma qui eut ses beaux jours dans la première moitié du XX[e] siècle (celui du Gaumont Palace est aujourd'hui au pavillon Baltard de Nogent-sur-Marne), enfin l'orgue de foire (souvent dénommé Limonaire, du nom de



Orgue de foire Gavioli, vers 1900.

son prestigieux facteur) qui trouva sa place dans les manèges et était actionné par un mécanisme à cartes perforées. Cette multiplicité des types d'orgues à tuyaux est complétée aujourd'hui par des orgues électroniques puis numériques : orgue Hammond pour la musique de variété ou de jazz, orgue électronique liturgique utilisé en l'absence d'un orgue à tuyaux.

Éléments de facture d'orgue

Le facteur d'orgues construit des orgues à tuyaux. Il conçoit, réalise et fabrique la totalité de l'orgue : aussi bien le mobilier en bois, que les parties sonores en métal ou que tout ce qui concerne la soufflerie et la mécanique. Il a aussi la tâche essentielle, une fois l'orgue construit, de procéder à l'harmonie qui consiste à régler la sonorité (hauteur, timbre et intensité) de chaque tuyau en fonction de l'acoustique du lieu où il va jouer. Ce qui explique qu'aucun orgue n'est semblable à un autre et que chaque orgue est conçu pour le lieu qu'il occupe.
Chaque époque a marqué l'orgue de sa technologie. Ainsi, l'orgue classique utilise les matériaux de son temps : différentes essences de bois, des métaux (étain, plomb, cuivre ou laiton, fer), la peau, les colles à chaud, le tissu (feutre).

Les sommiers

Ce sont les caisses étanches recevant l'air sous pression sur lesquelles sont posés les tuyaux. L'air pénètre dans le tuyau si le registre (sorte de planchette qui glisse à la manière d'un tiroir) fait correspondre ses trous à ceux du sommier. Si c'est le cas, le tuyau va « parler ». Les registres sont actionnés au moyen des tirants de jeux disposés de part et d'autre des claviers.

La transmission

Les claviers ainsi que le pédalier (grand clavier posé au sol et actionné par les pieds) sont reliés par un mécanisme de transmission aux soupapes placées dans les sommiers. En s'abaissant, elles permettent à l'air d'aller dans le tuyau.
Sous un aspect complexe, ce sont finalement des processus assez simples qui sont utilisés : des jeux de leviers distribuent à tous les endroits de l'orgue où c'est nécessaire le mouvement des doigts de l'organiste. Cette transmission mécanique initiale a permis à certains instruments de fonctionner pendant plusieurs siècles. Fruit du génie et de l'expérience acquise des facteurs d'orgue des XVIIe et XVIIIe siècles, *L'Art du facteur d'orgue* du moine dominicain Dom Bedos de Celles[18] consigne soigneusement toutes les techniques mises en œuvre dans la construction d'un orgue. L'orgue de Sainte-Croix de Bordeaux, chef-d'œuvre de Dom Bedos et récemment restauré « à l'identique », témoigne de cet artisanat accompli. Mais, progressivement, des « améliorations » dictées par les techniques nouvelles, les progrès technologiques et les modes du moment, s'introduisent : transmission pneumatique et machines pneuma-

18. Dom Bedos de Celles (1709-1779) est un moine bénédictin, organiste et facteur d'orgue, qui publie de 1776 à 1778 *L'Art du facteur d'orgues* (Comley-Fuseau, 2000), ouvrage faisant la somme des connaissances et technique sur l'orgue du XVIIIe siècle.



Jan van Eyck, *Concert d'anges*, 1432. Gand, Belgique, cathédrale Saint-Bavon.



Orgue de l'église Sainte-Croix, Bordeaux.

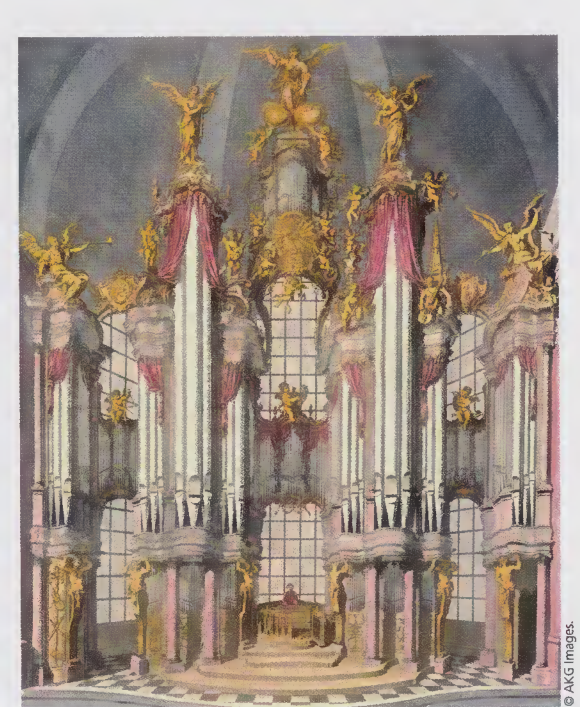


Planche extraite de *L'Art du facteur d'orgue*, de Dom Bedos, 1770.

19. La pression de l'air était assurée dans l'orgue antique romain par une sorte de cloche à eau où la pression atmosphérique régulait la pression de l'air envoyé par des pompes vers les tuyaux. Cela a donné à l'instrument le nom d'« hydraule ». Aucun instrument hélas n'est parvenu jusqu'à nous pour nous permettre de connaître précisément les détails de sa facture.

tiques Barker au XIXe siècle pour faciliter le jeu de l'organiste en allégeant la traction des touches ou en combinant les tirages des jeux, transmission électrique par des relais ou électro-aimants dans la première moitié du XXe siècle permettant de placer la console à une distance importante de l'orgue (dans la nef, à Saint-Eustache de Paris) et enfin de nos jours transmission informatique introduisant l'ordinateur (reconstruction de l'orgue de Notre-Dame de Paris en 1992 avec transmissions numériques pour les cinq claviers de 56 notes, le pédalier de 30 notes et les 113 jeux) avec en plus la possibilité de mémoriser l'exécution pour l'écouter ultérieurement...

La soufflerie

C'est, elle aussi, un sujet de préoccupation et de recherches constantes. Le principe initial est fort simple : des tuyaux reçoivent de l'air en pression[19] libéré par le mouvement d'une soupape, commandée par une touche, elle-même actionnée par l'organiste. Tout le reste, comme disait Jean-Sébastien Bach, « n'est qu'une affaire de mécanique... ».
Jean-Sébastien Bach, lors de ses expertises d'orgues, tirait tous les jeux pour voir « si les poumons sont solides ». Les « houppements » (secousses provoquées par l'air arrivant en saccades) des instruments défectueux révélaient une alimentation insuffisante ou irrégulière en air. Celui-ci était fourni par des soufflets cunéiformes (semblables à de grands soufflets de cheminée) actionnés par des souffleurs. À Westminster au XIVe siècle, il en fallait... 40 ! Améliorer l'étanchéité, rendre les soufflets plus efficaces et le vent plus régulier a permis d'augmenter le nombre des jeux et d'alimenter les divers sommiers à des pressions différentes. Avec les soufflets à plis compensés, l'air conserve une pression constante quel que soit le nombre de tuyaux utilisés.

Le buffet

C'est le meuble qui contient la tuyauterie. Il présente les plus beaux tuyaux de l'orgue, la « montre » (les seuls visibles, en étain fin), mais contient tous les autres rangés par jeux sur les sommiers. Il est constitué de « tourelles » alternant avec des « plats de face ». Il présente parfois des tuyaux d'anches postés horizontalement, les « chamades ».
On distingue le grand corps, meuble imposant contenant les plus grands tuyaux de la pédale et du clavier du grand orgue, et le positif de dos, sorte de réplique réduite du buffet principal, accroché en

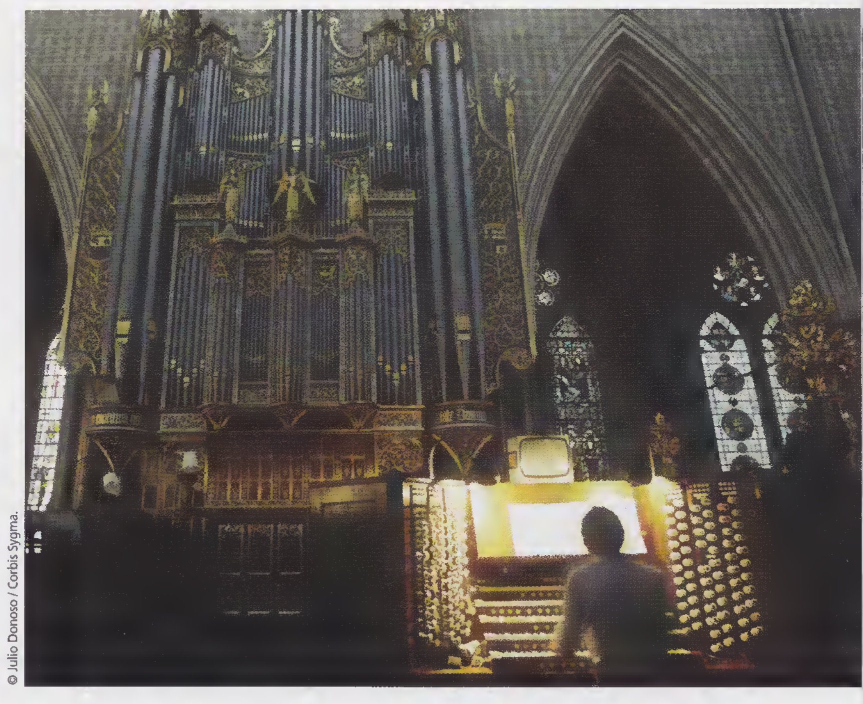
bordure de tribune et placé au dos de l'organiste. Celui-ci joue des claviers « en fenêtre », encastrés dans le grand corps du buffet. Au XIXe siècle, le positif dorsal disparaît fréquemment pour être intégré dans le grand corps. Il n'y a plus alors qu'un seul buffet visible.
Au milieu du XXe siècle, on a construit des orgues sans buffet, avec les tuyaux simplement plantés sur un soubassement. C'est le cas du grand orgue du studio 104 de Radio France à Paris.

Les claviers, la console et le pédalier

Placés « en fenêtre », ils sont installés dans le buffet principal de l'orgue. L'organiste joue tourné vers le grand corps du buffet. D'un nombre variable (un à cinq, voire plus) suivant l'importance de l'orgue, ils portent des noms variables suivant l'esthétique ou le pays. Pour un instrument français de cinq claviers (plus pédalier) une des dispositions possibles des claviers ou des plans sonores est celle-ci :
– clavier d'écho (5e clavier, le plus élevé) ;
– clavier de récit ;
– clavier de bombarde ;
– clavier de grand orgue (2e clavier) ;
– clavier de positif (1er clavier).
La console désigne le meuble où sont placés les claviers, notamment quand cette console est détachée de l'orgue et placée de sorte que l'organiste voit la nef de l'église et puisse mieux suivre ce qui s'y déroule.
Le pédalier est un grand clavier en lattes de bois posées au sol et actionnées par les pieds de l'organiste ; il fait sonner les jeux les plus graves de l'instrument :
– « à la française » : ergots de bois ressortant d'une planche, dans les orgues classiques.
– « à l'allemande » : pédalier constitué de lattes de bois reproduisant un clavier.

Tirants de jeux ou registres

Ce sont les commandes qui permettent d'actionner les jeux. Pour chacun d'eux, une série de tuyaux (de 48 à 61 selon l'étendue des claviers) parlera quand l'organiste abaissera une touche du clavier correspondant. Plus on tire de jeux, plus le nombre de tuyaux parlant pour une même touche sera important, plus l'instrument gagnera en puissance. Le plus grand orgue du monde à Atlantic City compte 1 255 jeux pour 33 112 tuyaux ! Mais ce gigantisme a des limites et, par manque d'entretien, seuls 140 jeux sont utilisables…



Orgue de l'abbaye de Westminster. Au premier plan, la console électrique.



Console d'orgue.

Les jeux

Ce sont des séries de tuyaux dont les proportions et les sonorités sont diversifiées. Ils se classent en famille.
– les jeux de fonds (tuyaux à bouche) constituent le fond sonore de l'orgue d'où leur nom. Leur dimension en pieds détermine leur tessiture des plus graves (32 ou 16 pieds) aux plus aigus (2 ou 1 pied). Un jeu de 8 pieds correspond à la tessiture du milieu du


© Giraudon/Bridgeman.

Buffet d'orgue ouvert. École allemande, XVIIIe siècle. Musée national de la Renaissance, Écouen.


© AKG Images.

Orgue de La Chaise-Dieu, en cours de réfection.

clavier du piano. Un jeu de 4 pieds sonnera à l'octave supérieure, un jeu de 16 pieds à l'octave inférieure ;
– les jeux de mutations et de mixtures vont engendrer, par un phénomène sonore lié à la suite harmonique, des sonorités nouvelles. Ainsi, le nazard fait entendre non pas la fondamentale *do* sur la touche du même nom, mais la quinte *sol* à l'intervalle de douzième. Les mixtures associent plusieurs petits tuyaux faisant entendre simultanément des notes suraiguës apportant aux jeux de fonds un scintillement sonore caractéristique.

Le jeu de cornet est un jeu de mutation associant une fondamentale *(do)* son octave *(do)*, la douzième *(sol)*, la deuxième octave *(do)* et la tierce *(mi)* à hauteur de 17e. Il en résulte une nouvelle sonorité faisant entendre le fondamental *do* avec une sonorité particulière, très corsée et nasale évoquant le fameux instrument à vent de la Renaissance ;
– les jeux d'anches : ce sont des tuyaux composés d'un pied contenant l'anche (languette de laiton appuyée à une gouttière de métal) et d'un résonateur amplifiant le son produit par les vibrations de la languette prise dans le passage de l'air. On distingue là aussi des jeux de 32, 16, 8, 4 pieds.

Accouplements et tirasses

Les accouplements des claviers entre eux permettent de jouer les jeux d'un clavier en actionnant les touches d'un autre. Ainsi, l'accouplement II/I permet avec le 1er clavier de jouer également le second tout en n'actionnant que les touches du premier clavier[20]. Dans les instruments à transmission mécanique, on voit alors s'abaisser les touches du deuxième clavier comme par magie. Il en résulte souvent un alourdissement de la traction des touches qui peut influer sur le jeu de l'organiste, celui-ci perdant en agilité. C'est pour cette raison que les machines Barker sont venues compenser par un système pneumatique le travail de l'instrumentiste en allégeant la traction pour conserver le jeu leste et volubile.

Les tirasses (pédales ou boutons actionnés par les pieds) accouplent le pédalier avec l'un ou l'autre des claviers. Cela permet de jouer l'un des claviers avec les pieds (notes d'un *cantus firmus* par exemple à la trompette du positif tandis que les mains développent au grand orgue une harmonisation sur le plein jeu).

Sur les instruments classiques, la tirasse de pédale est actionnée par un tirant de registre portant la dénomination « tire-main ».

20. Sur les instruments classiques, l'accouplement se fait en déplaçant l'un des claviers à la manière d'un tiroir. D'où l'appellation « accouplement à tiroir ».

Les principaux jeux de l'orgue

Type de tuyau	*Famille de jeu*	*Nom de jeu*	*Taille, matériau, place des tuyaux*	*Rendu sonore et acoustique*
Tuyaux à bouche	Fonds	Bourdon	Large, bouchés, en bois ou en étain (dessus), interne	Doux et rond, peu sonore
		Flûte	Large, ouverts, en étain ou en bois (basses), interne parfois en façade	Moelleux, chaud, clair
		Montre, principal	Largeur moyenne, étain « riche », en façade	Bien timbré, très présent
		Gambe, salicional	Fine, ouverts, en étain, interne	Grêle, voilé
	Mixtures	Fourniture, cymbale, plein-jeu	Trois à cinq tuyaux par note, donnant la quinte et l'octave, étain, intérieur	Grande brillance, renforce les harmoniques S'utilise avec les principaux
	Mutations	Nasard, tierce, larigot, 7ᵉ, 9ᵉ, cornet	Bois, étain (dessus) donne une quinte, tierce, 7ᵉ, 9ᵉ... 5 ou plus harmoniques simultanées	S'utilise avec les fonds pour renforcer une harmonique Plénitude sonore, grande « noblesse »
Tuyaux à anche	Grandes anches	Bombarde, trompette, clairon	Étain, bois (basses du pédalier), interne ou en « chamade »	Éclatant et puissant
	Petites anches (anches de détail)	Hautbois, cromorne, voix humaine, régale	Forme, taille variables souvent cônique inversée, étain, parfois en bois pour les plus courts	S'utilise en solo pour mettre en valeur une mélodie « pittoresque »

Évolutions esthétiques et stylistiques

Au sein de chaque pays, les évolutions esthétiques ont profondément évolué en fonction des courants artistiques. Ainsi, l'avènement de l'esthétique romantique a suscité des modifications sensibles déjà dans les orgues allemands dès le début du XIXᵉ siècle :

– apparition du récit expressif avec des volets à jalousies, actionnés par une pédale à cuiller ou basculante (nuance *crescendo-decrescendo*) ;

– ajout de jeux « gambés » suggérant le timbre des cordes ; encoches sur les tuyaux à bouches donnant des fonds plus flous ;

– nouveaux jeux d'anches, en particulier les « anches libres » (euphones, clarinette).

Grâce au facteur Aristide Cavaillé-Coll, un tournant décisif est pris. L'orgue romantique émerge avec de nouvelles sonorités et de nouvelles possibilités (machines Barker). La voie de l'orgue « symphonique », synthèse des sonorités de l'orchestre, est ouverte. La littérature évolue donc vers les « symphonies pour orgue » (Widor, Vierne) et les pièces de concert (*Pièce héroïque, Trois Chorals* de César Franck). De magnifiques instruments sont construits dans des buffets classiques (Notre-Dame de Paris avec disparition du positif dorsal) ou font appel à la créativité architecturale de l'art néogothique.

L'esthétique néoclassique, dès la première moitié du XXᵉ siècle en France, tente de faire la synthèse de l'orgue classique et de l'orgue moderne en imaginant un instrument capable de pouvoir jouer en concert toutes les littératures. Alexandre Guilmant avait espéré au début du siècle un orgue « laïque » capable de se faire entendre dans de nouveaux lieux. Celui qu'il fait construire dans sa villa de Meudon concrétise cette aspiration. Si aujourd'hui le rêve néoclassique illustré par l'organiste André Marchal, l'association des Amis



Aristide Cavaillé-Coll, facteur d'orgues français (1811-1899).

L'orgue et la musique profane

De tout temps, les organistes ont manifesté une certaine indépendance par rapport à la religion.

Jan Peterson Sweelinck (1562-1621), organiste de l'Oude Kerk d'Amsterdam, écrit des variations sur des chansons à la mode *(Ma jeune vie a une fin)* ; Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) en publiant en 1713 son *Livre d'orgue* (deux suites du 1er et 2e tons) s'éloigne de la musique liturgique et annonce les œuvres de concert. Toute une littérature profane fleurit pour l'orgue au XVIIIe siècle : *concerti* dans le goût italien associant l'orgue en soliste et l'orchestre (Haendel utilisaient ses propres *concerti* comme intermèdes dans ses opéras) ou destinés à l'orgue seul (transcriptions de *concerti* italiens de Vivaldi, Torelli, Albinoni et d'autres par G. Walther ou J.-S. Bach).



Jean-Sébastien Bach au clavier.

Louis Vierne (1870-1937), compositeur et organiste aveugle, développe la littérature propre au concert d'orgue en exploitant le caractère symphonique de l'imposant orgue de Notre-Dame de Paris (six symphonies pour orgue, pièces en style libre telles *Canon, Madrigal, Rêverie, Canzona,* pièces de fantaisie telles *Caprice, Intermezzo, Sicilienne, Hymne au soleil, Fantômes, Carillon de Westminster,* etc.). Les possibilités sonores et l'ambiance « mystique » que peut dégager l'orgue ont influencé des compositeurs comme Tournemire ; quant à André Jolivet (1905-1974), il s'éloigne radicalement des origines européennes de l'orgue pour évoquer le mystère de la cosmogonie orientale *(Mandala)*. C'est encore Jean Guillou (né en 1930) qui improvise très librement et ouvre de nouveaux espaces sonores dans ses *Visions cosmiques*.

D'autres ne pourront pas penser et concevoir leurs œuvres pour orgue autrement qu'en rapport étroit avec leur foi, tel Jean-Sébastien Bach (1685-1750) à travers ses très nombreux préludes et fugues et surtout ses chorals. Plus proche de nous, Olivier Messiaen (1908-1992) consacre à l'orgue de grands cycles mystiques comme l'*Ascension*, la *Messe de la Pentecôte* ou le *Livre du Saint-Sacrement*.

Enfin, quelques compositeurs ont adjoint l'orgue à l'orchestre symphonique dans des compositions de vastes proportions (Camille Saint-Saëns, *3e Symphonie avec orgue* ; F. Liszt, poème symphonique *La Bataille des Huns* ; R. Strauss, poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra*).

de l'orgue (créée en 1927) et le chartiste Norbert Dufourcq semble devenue illusoire, cela n'a pas moins permis certaines innovations et la composition d'œuvres destinées à cet instrument « moderne » par Maurice Duruflé, Olivier Messiaen, Jean Langlais, André Fleury ou Gaston Litaize. Formé au conservatoire par Marcel Dupré, Jehan Alain trouve dans cette doctrine néoclassique une riche source d'inspiration.

Sauvegarde des instruments historiques

Constatant que les transformations d'instruments plus anciens pour être mis au goût du jour avaient eu trop souvent des résultats catastrophiques, un nouveau mouvement s'est dessiné autour de fervents défenseurs des esthétiques anciennes, notamment baroque. Une génération d'organistes, dont Michel Chapuis et Francis Chapelet, a eu un rôle déterminant dans cette prise de conscience ; en même temps, les recherches musicologiques ont restitué les bases de l'interprétation de la musique ancienne et réclamé les instruments qui l'avaient inspirée. Un grand mouvement de classement par les Monuments historiques puis de restauration « à l'identique » a débuté à la fin des années 1960 pour aboutir à la sauvegarde ou à la redécouverte de magnifiques orgues oubliées ou dégradées. La reconstitution de l'orgue Dom Bedos de Sainte-Croix de Bordeaux, permettant en 1992 à la tuyauterie d'origine émigrée depuis le XIXe siècle à la cathédrale de revenir dans son buffet est à cet égard exemplaire. L'orgue de Saint-Maximin-du-Var (Isnard, 1774) miraculeusement préservé est aussi un témoin précieux.

Aujourd'hui, le métier de facteur d'orgues compte en France plus d'une centaine d'entreprises, ce qui révèle la vitalité de la facture d'orgues. En même temps que les chantiers de restaurations d'instruments anciens initiés par les Monuments historiques et les DRAC, des créations originales favorisent la construction d'instruments entièrement neufs. Parmi les créations récentes, on peut retenir l'orgue du facteur Aubertin à l'église Saint-Louis-en-l'Île de Paris ou encore l'orgue Cattiaux de Saint-Rémi de Reims. Chaque région, chaque département voit régulièrement un instrument naître ou renaître. Ne manquons pas de nous y intéresser pour que la vie des orgues dépasse le cultuel pour participer pleinement au culturel. Les organistes méritent souvent un public plus large !

Particularités nationales de l'orgue

L'évolution de la facture d'orgue a permis l'éclosion d'un répertoire extrêmement vaste depuis les premières tablatures du XIVe siècle jusqu'aux notations les plus novatrices de la musique contemporaine (György Ligeti, 1923-2006, dans *Volumina*). De même, la littérature consacrée à l'orgue est très différente d'un pays à l'autre, ne serait-ce que par les différences de caractéristiques des instruments, reflets des traditions sonores et esthétiques spécifiques de chaque culture.
Tout comme les langues ont des couleurs et des prosodies différentes, les orgues traduisent des goûts sonores, une coloration de l'oreille particulière à chaque pays. Ainsi, l'orgue français est fort différent de ses voisins allemands, italiens, espagnols marqués par une identité culturelle que l'on reconnaît « au premier coup d'œil » ou dès les premières notes.

L'orgue français : buffet peint ou ciré en tribune, décoré de pots à feu, d'atlantes et constitué de tourelles et de plats de face. Il est fréquemment pourvu d'un positif dorsal réplique du grand corps à une échelle inférieure. Selon la hauteur du buffet et la place disponible pour les tuyaux de montre de la façade, on a affaire à un « grand 16 pieds » ou un « grand 8 pieds ». Les anches et les cornets fournissent la couleur caractéristique de ses « grands jeux ».

L'orgue italien : buffet rectiligne, tribune en balcon de proportions plus réduites. Tuyaux rangés en plat de face, en mitre. Souvent un seul clavier partageant les jeux en basses et dessus. Sonorité brillante du *ripieno* (sorte de plein jeu), fonds suaves ou ondulants (*unda maris*).

L'orgue allemand : buffet souvent peint, décoré ou sculpté, parfois plus sobre, en tribune ou à même le sol. Tourelles et plats de face, positif dorsal. Souvent, deux grandes tourelles portant les tuyaux les plus graves encadrent l'instrument. Sonorité privilégiant les mixtures et les mutations. Profondeur des anches graves de pédale.

L'orgue espagnol : buffet riche, très décoré ou doré, à la façade rectiligne mais dont émergent à l'horizontale les tuyaux d'anches, les chamades. Sonorités corsées et puissantes.



Orgue de l'église San Giorgio Maggiore, Rome, Italie.



Orgue de l'église Saint-Jacob, Hambourg, Allemagne.



Orgue de la cathédrale de Tolède, Espagne.

Jalons pour une **exploitation pédagogique**

Les problématiques

Conformément au programme, des problématiques pourront éclairer l'œuvre par des apports transversaux ou complémentaires du travail analytique. En voici quelques exemples, non exclusifs :

– l'œuvre et son interprétation : en comparant plusieurs enregistrements des *Litanies* (par le même interprète sur des instruments différents ou par des interprètes différents...), il sera intéressant de montrer comment l'œuvre est adaptée à l'instrument, ou comment son interprétation révèle des choix de l'interprète (*tempo*, *rubato*, exécution scrupuleuse ou extrapolations possibles...) ;

– l'œuvre et son codage : la lecture de la partition fait apparaître des spécificités d'écriture : partition d'orgue, absence de mesure identifiée, passages non pulsés bien qu'écrits rythmiquement, offrant une certaine liberté d'exécution et de *rubato*, passages pulsés d'une précision « mécanique » Les indications d'exécution permettent de mieux saisir la pensée musicale de Jehan Alain ;

– l'œuvre et son époque : dans une période riche pour l'orgue en compositeurs aussi bien qu'en interprètes, il sera intéressant de voir comment les *Litanies* se font l'écho des tendances du moment (échelles sonores et modes mélodiques, structures rythmiques nouvelles, palette sonore d'un orgue néoclassique en devenir...) ou s'opposent aux usages académiques de l'époque (improvisation rigoureuse de l'école Marcel Dupré) ;

– l'œuvre et son contexte : en s'appuyant sur la lecture des ouvrages consacrés à Jehan Alain, tout particulièrement celui d'Aurélie Decourt, on pourra mieux comprendre quel jalon important représentent les *Litanies* dans l'évolution personnelle du compositeur et pourquoi elles ont rencontré par la suite un tel succès ;

– l'œuvre et la musique sacrée : empruntant au climat modal grégorien, ouvrant sur la modernité rythmique et harmonique de son temps, les *Litanies* se situent autant dans le profane que le sacré.

Découvrir la machine orgue

Il y a forcément un orgue de proximité et un organiste qui se fera un plaisir de vous le faire découvrir. La visite d'un orgue, par petits groupes, surtout s'il y a possibilité de voir les mécanismes et la tuyauterie, est une découverte inoubliable. À faire absolument si, de surcroît, l'organiste accepte d'interpréter une pièce d'orgue – peut-être les *Litanies* !

Manipulation et création

Sur la notion d'espace

Le très ludique *Manuel de composition et d'improvisation musicales* de Claude-Henry Joubert (éditions Zurfluh) propose des activités autour du procédé répétitif des *Litanies*, sur le thème « kyrielle » (synonyme de litanie) (pages 27 et 37) ;

Sur le temps

Manipuler des cellules rythmiques bien mémorisées et jouées en ostinato, en diversifiant les timbres (peaux, bois, métaux), puis les varier en supprimant ou en ajoutant une seule note.

Écouter et comparer les trois cellules rythmiques utilisées par Messiaen dans l'offertoire (les choses visibles et invisibles) de la *Messe de la Pentecôte* (voir l'immobilisme de la mesure 1, l'augmentation non proportionnelle de la mesure 2, la diminution non proportionnelle de la mesure 3).

Recherches sur le genre « litanie »

Les *Litanies* pour orgue de Jehan Alain ont été devancées par *Cortège et Litanie* que Marcel Dupré écrivit d'abord pour une formation instrumentale puis adapta pour l'orgue en 1922. Francis Poulenc a écrit en 1936 ses *Litanies à la Vierge noire* après une visite à Rocamadour. Mais d'autres compositeurs ont composé sur les litanies. Ainsi Mozart écrit-il en 1771 les *Litaniae de Beate Maria Virginis* et en 1772 les *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento*.

Registrations types utilisées dans les œuvres pour orgue de Jehan Alain		
FONDS Choral dorien Récit : Flûte 8 et Gambe 8 Positif : Cor de nuit et Salicional Grand Orgue : Flûte harmonique Pédale : Soubasse Accouplements : GO/Réc ; G.O./Pos., Pos/Réc Tirasses : Pos et Réc. En détail Le Jardin suspendu Récit : Dulciane 8 (ou Gambe 8) Positif : Flûte 4 Trois Danses (JA 120) : Deuils Récit : Gambe, Voix Céleste (début de l'œuvre)	MUTATIONS Choral (JA 82) Bourdons et Salicional 8 Flûtes et Prestant Toutes mutations simples et composées (cornets et Plein-jeux) Tous les accouplements et tirasses 2e prélude profane Sonorité de cornet constituée par l'ajout des jeux : Bourdon 8, Flûte 4, Nazard 2 2/3, Doublette 2, Tierce 1 3/5 (début de l'œuvre, mélodie jouée au positif)	ANCHES En détail Variations sur un thème de Clément Jannequin Récit : Hautbois Positif : Cromorne Trois Danses (JA 120) : Joies Cromorne ; Hautbois ; Clarinette 4, Cor anglais 8, Cor anglais 16 (début de l'œuvre) Choral (JA 82) En ajout aux mixtures : Cromorne, Clarinette, Voix humaine ou hautbois Lamento En tutti (en ajout aux fonds et mixtures) 1re Fantaisie GO, Pos, Réc : Fonds, Mixtures, Anches 8, 4 Variations sur Lucis Creator *Tutti* ; Clairon 4 à la Pédale (début de l'œuvre)

Références bibliographiques

Éditions

– *L'Œuvre d'orgue de Jehan Alain*. Nouvelle édition refondue d'après les manuscrits originaux avec annotations et registrations nouvelles par Marie-Claire Alain. Tome II, Alphonse Leduc (réf. A.L.19744), Paris, 1971.

Discographie

– *Œuvre pour orgue, enregistrement intégral*, par Marie-Claire Alain, orgue Valtrin-Callinet-Schwenkedel, basilique Saint-Christophe de Belfort, *Encyclopédie de l'orgue*, Erato (EDO250/252, disques vinyle et 2292-45402-2, 2 CD).
– *Œuvre pour orgue, enregistrement intégral*, par Éric Lebrun, orgue Cavaillé-Coll, église Saint-Antoine des Quinze-Vingts à Paris, Naxos (8.554113, 2 CD).

Documents vidéo

– *Mécanique et acoustique de l'orgue*, film d'Yves Laot, réalisé par Didier Fermanel, Évreux, CDDP de l'Eure (réf. 270V1276, vidéocassette).
– *Les Saisons de l'orgue*, documentaire de Pascal Letellier, diffusé sur Arte le 5 février 2006.
– Michel Chapuis, *Notes personnelles*, volumes 1 et 2, Plenum Vox (PV 010A et 013, DVD).

Bibliographie

– Aurélie Decourt, *Un musicien dans la ville*, Les Éditions du Valhermeil, 2001 (95 rue du Mail, BP 90 096, Saint-Ouen-l'Aumône, 95313 Cergy-Pontoise cedex).
– Aurélie Decourt, *Jehan Alain*, Éditions Comp'Act, 2005 (157, Carré Curial, 73000 Chambéry).
– Jean Guillou, *L'Orgue, souvenir et avenir*, Buchet-Chastel, 1989.

Sitographie

– http://organaute.free.fr (site général sur l'orgue, nombreux liens sur d'autres sites).
– www.musimem.com (site *Musica et memoria* sur les organistes, le Grand Prix de Rome).
– jehanalain.com (site officiel sur Jehan Alain).
– http://benjamin.viaud.free.fr/alain/html/index.htm (page personnelle d'un admirateur de Jehan Alain).
– www.jehanalain.ch (site de l'Association Jehan Alain).

Sommaire du CD extra

Ce CD extra comprend une vidéo que l'on peut lire sur un PC et des pistes audio que l'on peut écouter sur un PC ou sur un lecteur de CD.

Vidéo

Du début à 1'30, entretien entre Gilles Cantagrel et Marie-Claire Alain à propos des *Litanies* et de Jehan Alain.
De 1'30 à 5'30, Marie-Claire Alain interprète les *Litanies* à l'orgue de Lucerne (1991).

Partie audio

[1] Jehan Alain, *Litanies* (Marie-Claire Alain, orgue Metzler de Lucerne, 1991). *[3:52]*

Exemples musicaux extraits des *Litanies*

(Yves Audard, orgue de Saint-Étienne-du-Mont, Paris)

[2] Échelle sonore mode de *ré* ; transposition de ce mode sur *mi* ♭. – Deux tournures mélodiques de caractère grégorien – **Exemple 1** (mes. 1). *[0:54]*

[3] Mesure 3 main droite, enchaînée à mes. 4. – Accords enchaînés, mes. 3-4 – **Exemple 2** (mes. 3 à 5). *[0:49]*

[4] Mélodie main droite, mes. 6 et 7. – Mêmes mesures, main droite en tierces – **Exemple 3** (mes. 6 et 7). *[0:40]*

[5] Mélodie seule main droite, mes. 15 – mes. 16 à deux voix – **Exemple 4** (intervalles de 9e puis mes. 17 en entier). *[0:40]*

[6] Mes. 18 et 19 main gauche seule – accords main droite mêmes mesures – **Exemple 5**. *[0:44]*

[7] Mes. 19 jouée lentement – **Exemple 6** (mes. 19 à 22). *[0:33]*

[8] **Exemple 7**. *[0:21]*

[9] Mes. 42 à 44 : mélodie + accords de fin de mesure – **Exemple 8** (mes. 42 à 44). *[0:43]*

[10] Mes. 47 et 49 juxtaposées (= mes. 1) – Motif *vivacissimo* mes. 48, 50 – **Exemple 9** (mes. 47 à 51 *declamato*). *[1:11]*

[11] Thème de la pédale, mes. 55 et 56 – **Exemple 10** (mes. 52 à 57). *[0:51]*

[12] Mes. 58 : accords main droite – Id. accords main gauche – Motif mes. 59 – **Exemple 11** (mes. 58 et 59). *[1:19]*

[13] Parties extrêmes par mouvements contraires, mes. 69 et 70 – **Exemple 12** (mes. 62 à 68), enchaîné sur l'**exemple 13** (mes. 69 à 72). *[0:56]*

[14] Accord final : notes arpégées puis ajout du *do* – **exemple 14** (mes. 73 à 77).,*[1:06]*

La machine orgue : extraits musicaux pour aider à l'identification sonore des jeux de l'orgue

(Y. Audard, orgue Daublaine-Callinet de Saint-Thibault de Joigny, 1992-2001).

A. Jeux de fonds

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), Variations sur la chanson « *Mein junges Leben hat ein End* »

[15] Thème. Manuels : Montre 8'. Pédale : Bourdon 16', tirasse du Grand Orgue *[1:14]*

[16] 1re variation. Bourdon 8', Prestant 4' du G.O. *[1:02]*

[17] 2e variation. Ajout de la Doublette 2' du G.O. *[1:13]*

[18] 3e variation. Montre 8' + Doublette 2' *[0:48]*

[19] 4e variation. Dialogue Flûte harmonique 4' du Récit/Bourdon 8' du G.O. *[0:26]*

B. Mixtures

[20] 5e variation. Le Bourdon 8' est coloré par le Nazard 2' 2/3 *[1:18]*

[21] 6e variation. Jeux de fonds 8', 4' et 2' + Nazard 2'2/3 *[0:57]*

[22] Thème *da capo*. Bourdon 8' seul au G.O. *[1:24]*

[23] Claude-Bénigne Balbastre (1727-1799), Variations sur le noël « *Joseph est bien marié* » (extrait). Var. 2 : jeu de cornet composé à la main droite. *[0:46]*

[24] Johann Sebastian Bach (1685-1750), Prélude en *mi* ♭ *majeur* BWV 552/1 (début) : Plein-jeu. *[1:34]*

C. Les Anches

[25] César Franck (1822-1890), *Prélude, fugue et variation* (début) : Hautbois 8' (main droite) au Récit, en boîte expressive. *[3:11]*

[26] Alexandre Boëly (1785-1858), *Toccata*. Jeux d'anches (Trompette 8' et Clairon 4') associés aux fonds et mixtures. *[4:14]*

Imprimé par Mozzon-Giuntina
Via Mannelli, 109
50136 Firenze
Dépôt légal : mai 2006

La personnalité de Jehan Alain témoigne de la vitalité de l'école d'orgue française dans les années précédant la Seconde Guerre Mondiale, en même temps que de l'originalité exceptionnelle de ce jeune créateur. Vif argent dans l'art comme dans la vie, Jehan refuse toute concession à la médiocrité. C'est peut-être pour cela que sa courte vie se termine héroïquement, bien que tragiquement, en juin 1940, près de Saumur. Débordant de dons musicaux autant que littéraires et graphiques, Jehan Alain s'illustre pleinement dans une œuvre abondante et variée, dont les *Litanies* resument à elles seules sa vaste culture musicale, tout en affirmant sa soif de modernité et ses capacités innées de créateur.

Avec les *Litanies*, Jehan Alain donne le moyen de découvrir et d'aimer l'orgue pour ce qu'il est : une fabuleuse machine musicale. Œuvre étincelante, véritable tourbillon sonore propre à nous étourdir ou à nous révéler l'ineffable, les *Litanies* annoncent les œuvres majeures des grands organistes compositeurs du xxe siècle (Duruflé, Messiaen…).

Cette étude des *Litanies* proposée par Yves Audard, inspecteur pédagogique régional de musique et Dominique Mercier, professeur d'éducation musicale au lycée Carnot de Dijon, ne suffirait pas à répondre à la curiosité des lecteurs, si le descriptif simple de *la machine orgue,* permettant de mieux comprendre comment fonctionne l'orgue, ne venait la compléter.

Avec les illustrations de nombreux instruments, d'esthétiques diversifiées, l'ensemble constitue une initiation, suffisante pour une simple découverte, déterminante pour le début d'une passion.

Enfin, un CD mixte offre le témoignage vidéo de l'interprétation des *Litanies* par Marie-Claire Alain, à l'orgue de Lucerne. Des exemples musicaux des *Litanies* (thèmes et motifs rythmiques) enregistrés à l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont et un éventail des principales sonorités et « registrations » caractéristiques de la musique d'orgue, apportent le complément sonore indispensable.

Cet ouvrage destiné prioritairement aux professeurs d'éducation musicale préparant des élèves aux épreuves du baccalauréat et aux lycéens se préparant seuls, séduira aussi tous les amateurs d'orgue.



